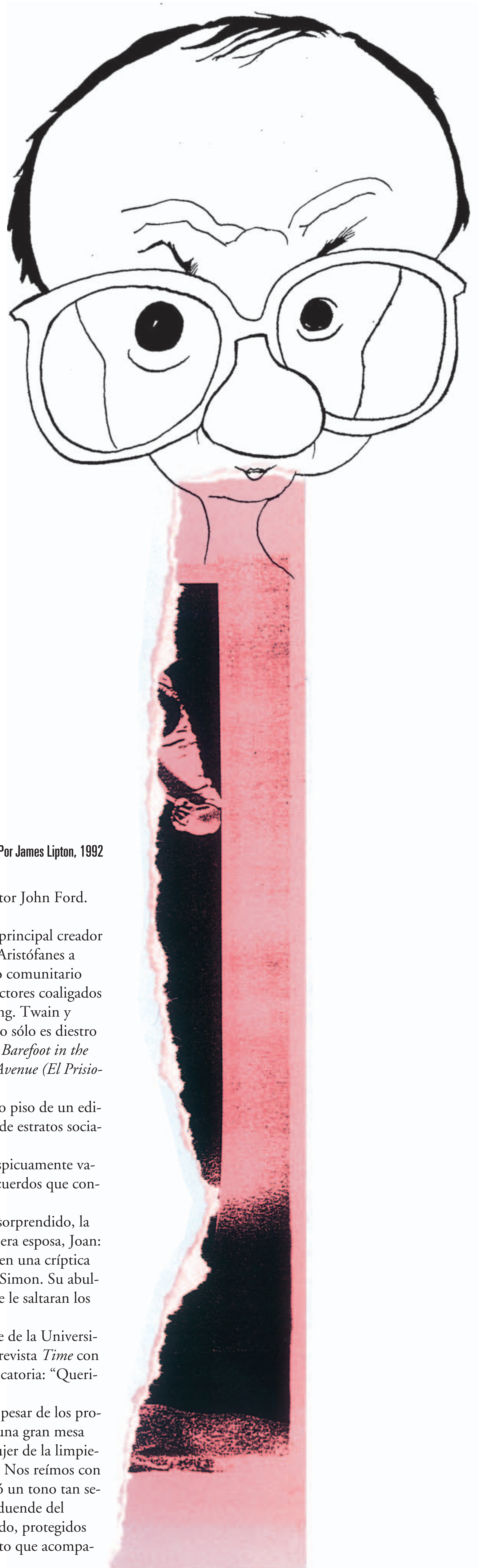


neil simon

Por James Lipton, 1992

Cuenta la leyenda que en su lecho de muerte el actor Edmund Gwenn respondió a la pregunta del director John Ford. "¿Cómo es morir?", con una reflexión: "Morir es fácil. La *comedia* es difícil".

A partir de cualquier parámetro de evaluación –cantidad, calidad, éxito popular, renombre–, Neil Simon es el principal creador de comedia en la segunda mitad del siglo XX. Al igual que la obra de la mayoría de escritores de comedia, desde Aristófanes a Woody Allen, el humor de Simon está escrito para ser dicho. Y escuchado. Para Simon el arte del humor es tanto comunitario (cada miembro del público coaligado con los otros miembros del público) como colegiado (el dramaturgo y los actores coaligados con el público... en una relación que Simon describe como un "secreto compartido"). Podemos saborear a Fielding. Twain y Thurber en forma de libro, pero el humor verbal y visual, al igual que la desdicha, ama tener compañía. Simon no sólo es diestro en su arte sino también prolífico. Es autor de más de veinte piezas teatrales, que incluyen *Come Blow Your Horn, Barefoot in the Park (Descalzos en el parque), The Odd Couple (Extraña pareja),* la trilogía de Brighton Beach: *Prisoner of Second Avenue (El Prisionero de la Segunda Avenida), Plaza Suite* y *Lost in Yonkers (Perdidos en Yonkers).*

Estas páginas son el resultado de dieciséis horas de conversación grabadas en el estudio de Simon, en el segundo piso de un edificio de departamentos colonial situado en Beverly Hills... varios kilómetros, 300 metros verticales y una docena de estratos sociales por debajo de la casa de Bel Air que Simon comparte con su esposa Diane y su hija Bryn.

El sensato y austero espacio de trabajo del escritor, impersonal en su entorno del sur de California, resulta conspicuamente vacío (no hay secretaria, ni llamadas telefónicas, ni distracciones), pero es intensamente personal en cuanto a los recuerdos que contiene que, según explica Simon, "gravitaron hasta allí" en el curso de los años.

A mitad de recorrido para mostrar el departamento, Simon se detuvo súbitamente y comentó, aparentemente sorprendido, la cantidad de muebles del lugar que procedían de la casa de la calle 62 Este de Manhattan donde vivía con su primera esposa, Joan: sillas, mesas, fotografías, pinturas..., algunas de ellas obras de la misma Joan, una carta de ella enmarcada, escrita en una críptica prosa joyceana y firmada "Klarn". Toda la parafernalia de béisbol en exhibición refleja otro aspecto de la vida de Simon. Su abultada colección de gorras antiguas y de pelotas autografiadas, con un énfasis reciente en Bobby Bonilla haría que se le saltaran los ojos al alter ego del dramaturgo, el fanático del béisbol Eugene Jerome.

También se ven los habituales souvenirs típicos del teatro y algunos menos usuales: un telegrama del presidente de la Universidad de Columbia informando a Simon que ha ganado el premio Pulitzer por *Perdidos en Yonkers*, una tapa de la revista *Time* con el retrato de Simon, un poster de la producción moscovita de *Biloxi Blues*, firmado por todo el elenco con la dedicatoria: "Querido Neil Simon: te amamos y amamos tus obras. Hemos trabajado con alegría en esta representación".

"Doc" Simon, llamado así desde la infancia por su hábito de imitar al médico de la familia, es alto y atlético, a pesar de los problemas crónicos de su espalda que han limitado en años recientes su práctica del tenis. Nos sentamos en torno a una gran mesa baja, hecha con un tronco, y cubierta de las herramientas de su oficio: lapiceras prolijamente alineadas (por la mujer de la limpieza, se apresura a decirnos Simon), guiones, terminados e inconclusos, libros y los largos blocks en los que escribe. Nos reímos con frecuencia mientras hablábamos de sus obras, de sus opiniones y de su pasado. Aun cuando la conversación cobró un tono tan serio como el de algunas de sus piezas recientes, el rostro que nos escrutaba desde el otro lado del tronco como un duende del Bronx mostraba dos imborrables rasgos de Simon: los ojos de un niño insaciablemente curioso y un poco reservado, protegidos por anteojos de armazón de carey, y una leve y constante sonrisa enigmática. Que el lector eche un vistazo a la foto que acompaña este reportaje. ¿De qué se sonríe este hombre? Tal vez del secreto compartido.

neil simon


FOCUS

Usted dijo que tan sólo cuando llega a la página treinta y cinco sabe si tiene o no una pieza teatral. ¿Le ha ocurrido llegar a la página treinta y cinco y decidir que el conflicto no es suficientemente intenso, y entonces la obra desaparece para languidecer para siempre dentro de un cajón?

–Tengo en un cajón muchísimas más obras que las que han visto la luz en la escena. La mayoría nunca sale del cajón, pero ocasionalmente alguna sale, y siempre me sorprende ver cuánto ha demorado en germinar y florecer. El mejor ejemplo sería *Brighton Beach Memoirs*. Escribí las primeras treinta y cinco páginas y se las di a mis hijas, Nancy y Ellen, y a Marsha, que era mi esposa entonces. Ellas las leyeron y dijeron: "Esto es increíble. Tienes que seguir adelante". Se las mostré a mi productor, Manny Azenberg, y a Gordon Devidson, y ellos dijeron: "Esta será una gran obra". Yo sabía que para mí era un cambio de estilo, algo que me exigía profundamente, pero tal vez las palabras "gran obra" me asustaron, así que la dejé de lado. Periódicamente la sacaba y la leía, y no sabía qué hacer con ella. Después de nueve años, un día la saqué, leí las treinta y cinco páginas, tomé lápiz y papel y la terminé en seis semanas. Tengo la sensación de que en un rincón de mi cabeza hay un pequeño escritor que escribe mientras uno hace otras cosas, porque en ese momento no tuve ningún problema. Obviamente, lo ocurrido durante esos años de mi vida me aclaró sobre qué debía ser la obra. Algo creció en mi mente, maduré. Estaba listo para escribir esa obra. A veces *ayuda* tener un poco de estímulo. Una vez estaba comiendo con Mike Nichols, y él me preguntó: "¿Qué estás haciendo?". Yo le dije: "Estoy trabajando en una obra sobre dos ex actores de vaudeville que no han trabajado juntos ni se han visto durante once años, y se reúnen para hacer un 'Show de Ed Sullivan'". El me dijo: "Eso suena maravilloso. Ve a terminarla". Así que lo hice. Fue como si un crítico ya hubiera visto la obra y hubiera dicho: "Me encanta". Pero hay muchas, muchas obras que llegan hasta un cierto punto y no siguen. Durante años he estado tratando de escribir una obra sobre lo que me ocurrió a mí y a los siete escritores que escribíamos el "Show de Shows" de Sid Caesar. Pero nunca he pasado de la página veintidós porque hay siete conflictos en vez de uno solo principal. Ultimamente he estado escribiendo más subtexto y subargumento... pero en esa situación *todo el mundo era gracioso*. No tenía a nadie que fuera serio, para darle anclaje. Siempre tengo que encontrar el anclaje. Tengo que encontrar el coro griego de la obra, el personaje que habla literalmente al público o que le habla en algún sentido. Por ejemplo, Oscar, en *Extraña pareja*, es el coro griego. Observa, percibe la conducta de Felix, y comenta sobre eso. Luego Felix comenta sobre lo que es Oscar, pero es Oscar quien nos dice sobre qué es la obra. Más recientemente, en la trilogía de Brighton Beach, he estado *literalmente* hablándole al público por medio del personaje de Eugene, porque es la única manera en que puedo expresar el punto de vista del escritor. El escritor tiene pensamientos interiores, y no siempre se articulan en escena... y yo quiero que el público pueda meterse dentro de su cabeza. Es lo que hice en *Jake's Women*. En el primer preestreno, en San Diego, el público no sabía bastante sobre Jake porque todo lo que él hacía era reaccionar ante las mujeres de su vida, que lo fastidiaban porque trataban de que él se abriera. No sabíamos quién era Jake. Así que introduje el recurso de hacerlo hablar con el público. Entonces se convirtió en el personaje más pleno y rico de la obra, porque el público sabía cosas que yo pensé que jamás revelaría sobre Jake... y posiblemente sobre mí.

–¿Volverá a dedicarse a la obra sobre el "Show de Shows"?

–Pienso en ella con frecuencia. Lo que era único en esa experiencia es que casi todos los escritores han llegado a hacer cosas importantes: la carrera de Mel Brooks..., Larry Gelbart..., Woody Allen... Joe Stein, que escribió *El violinista en el tejado...,* Michael Stewart, que escribió *Hello, Dolly...* era un grupo de personas que sólo Sid Caesar supo reunir. Tal vez todo funcionaba con el método del ensayo y el error, porque los que no funcionaban caían, pero una vez que empezamos a trabajar juntos fue la época verdaderamente más divertida de mi vida. También fue una de las más dolorosas, porque uno luchaba por el reconocimiento, y no había reconocimiento. Para mí era muy difícil porque era callado y tímido, así que me sentaba junto a Carl Reiner y le susurraba mis bromas. El era mi vocero: daba un salto y decía: "¡El lo tiene! ¡Lo tiene!". Entonces Carl decía la línea, y yo me reía porque me parecía muy graciosa. Pero cuando miraba el show el sábado a la noche con mi esposa, Joan, ella me decía: "Esa línea era tuya, ¿no es cierto?", y yo respondía: "No recuerdo". Lo que sí recuerdo eran los gritos y las peleas..., un cocktail party sin los cocktails, todo el mundo gritando las líneas, todo el mundo furioso con otros que se la llevaban de arriba. Mel Brooks era el acusado principal. Todos llegábamos a trabajar a las diez de la mañana, pero él aparecía a la una. Decíamos: "Ya basta. Estamos hartos de esto. O Mel viene a las diez o se lo decimos a Sid para que haga algo". Alrededor de la una menos diez, entraba Mel con un sombrero de paja, lo arrojaba al aire y decía: "¡Lindy lo hizo!", y todo el mundo se ponía histérico. El no necesitaba las ocho horas que todos cumplíamos. Necesitaba cuatro horas. Es posiblemente el hombre más gracioso que he conocido. Eso me inspiró. Yo deseaba estar con esa gente. Le he dado vueltas a esta idea para una obra teatral. Hasta le encontré un título, *Laughter on the Twenty-third Floor (Risas en el piso veintitrés)*, porque creo que la oficina estaba en el piso veintitrés. Desde ese edificio veíamos Bendel y Bergdorf Goodman y la Quinta Avenida, mirábamos a las muchachas bonitas con binoculares. A veces incendiábamos la mesa con fluido para encendedores. Tendrían que habernos arrestado a todos.

–Gide dice que lo sorprendía el material que salía de su máquina de escribir. Se descubre riendo, consternándose, a veces deprimiéndose...

–A veces empiezo riéndome... y he tenido momentos, en este oficio, en los que he estallado en llanto. No porque creyera que eso le ocurriría al público. El momento había disparado un recuerdo o un sentimiento profundamente escondido. Eso es catarsis. Es una de las principales razones por las que escribo las obras. Es como el análisis sin ir al analista. La obra se convierte en el propio análisis. La escritura es la parte más disfrutable de todas. También es la parte más atemorizante, porque uno camina por el bosque sin un cuchillo, sin brújula. Pero si los propios instintos son buenos, si se tiene algún sentido de la geografía, uno descubre que está abriendo un camino que va al lugar adecuado. Si se produce el milagro, uno llega al mismo lugar al que *quería llegar*. Pero con frecuencia hay que regresar al principio del bosque y volver a atravesarlo, diciendo: "Fui por allí. Es un camino sin salida". Se recorren otros rumbos, arriba y abajo. En el camino se conocen nuevos amigos, personas a las que uno nunca soñó conocer. El camino nos lleva a un mundo al que no pensábamos ir al empezar la obra. La obra puede haber empezado con la intención de ser una comedia, y de pronto uno llega a un lugar de tanta profundidad que lo sorprende. Como dijo adecuadamente un crítico, escribí *Brighton Beach Memoirs* pensando en la familia que me gustaría haber tenido, y no en la familia que tenía.

–Hay algo desconcertante para el público –y para otros escritores– con respecto a las grandes comedias de los escritores. Desde afuera, parece ser algo tan diferente de lo que hacen la mayoría de los escritores como el béisbol con respecto al ballet. No voy a preguntarle nada tan fatuo como "¿qué es el humor?", pero sí le pregunto: ¿Es algo genético, es un estado mental, un arranque? Y, lo que es más importante, ¿puede aprenderse... o, por el contrario, enseñarse?

–La respuesta es compleja. En primer lugar, hay varios estilos y actitudes con respecto a la comedia. Cuando yo trabajaba en el "Show de Shows", Larry Gelbart era el más ingenioso, el hombre más inteligente que yo había conocido; Mel Brooks, el más irreverente. Nunca supe qué era yo. Y todavía no lo sé. Tal vez tenía el mejor sentido de construcción de todoel grupo. Sólo conozco algunos aspectos de mi humor, uno de los cuales implica ser completamente literal. Para darle un ejemplo, en *Perdidos en Yonkers*, el tío Louie está tratando de explicarle a Arty la figura de la abuela desalmada: "Cuando ella tenía doce años, su padre la lleva a una manifestación política en Berlín. Un caballo tropieza y le pisa un pie a mamá. Nunca nadie se lo arregló. Le duele cada día de su vida, pero nunca la he visto tomar siquiera una aspirina". Más tarde, Arty le dice a su hermano mayor: "Ella me da miedo, Jay. Un caballo cayó sobre ella cuando era niña, y todavía no ha tomado una aspirina". Es casi una repetición exacta de lo que Louie le ha dicho y esta vez arranca una carcajada. Eso me deja perplejo. En *Prisionero de la Segunda Avenida*, como sabe, había cosas terribles que atormentaban a Peter Falk. Se sentaba en un sofá que tenía pilas de almohadones, como cualquier sofá del mundo, y quitaba un almohadón tras otro y los arrojaba con furia, diciendo: "¡Uno paga 800 dólares por un sofá, y no puede sentarse en él porque tiene todos estos horribles almohadoncitos molestando en la espalda!" No había ninguna broma en eso. Sin embargo, producía una gran carcajada... porque el público se identificaba. Eso, más o menos, es lo que me resulta divertido: decir algo con lo que todo el mundo puede identificarse instantáneamente. La gente viene a verme después de la función y dice: "Siempre he pensado eso, pero nunca supe que *alguien más* lo pensaba". Es un secreto compartido entre uno y el público.

–Usted ha dicho frecuentemente que nunca ha escrito conscientemente una broma en sus obras.

–Trato de no pensar nunca las bromas como bromas. Confieso que en mi primera época, cuando recién salí de la televisión, obras como *Come Blow Your Horn* tenían líneas que se podían aislar y que eran graciosas en sí mismas. Para mí, eso sería una "broma", que trataba de eliminar. En *Extraña pareja* Oscar tenía una línea acerca de Felix: "Está tan aterrado que se pone el cinturón de seguridad cuando ve una película en el *drivein*". Podría ser una broma de Bob Hope. La dejé porque no pude encontrar nada con qué reemplazarla.

–¿Alguna vez le ocurrió que un productor, director o actor objetara perder una gran carcajada que usted estuviera decidido a eliminar de una obra?

–Algún actor, tal vez, sí. Suelen decir: "Pero ésa es mi gran carcajada". Y yo digo: "Pero arruina la escena". Es muy difícil convencerlos. Con *Extraña pareja*. Walter Matthau me perseguía constantemente, quejándose no de una de sus líneas, sino de una de Art Carney. Me decía: "No es una buena línea". Pocos días más tarde, recibí una carta de un médico de Wilmington. Decía: "Estimado señor Simon: Me encantó su obra, pero hay una línea que verdaderamente me parece objetable. Me gustaría que la eliminara". Así que eliminé la línea y dije: "Walter, he complacido tu deseo. Recibí una carta de un prominente médico de Wilmington a quien no le gustó esa línea...". El empezó a reírse y entonces yo me di cuenta. "¡Hijo de puta, *tú* eres el médico!" Y lo era. Esas líneas rápidas, esas líneas efectistas que se me han atribuido durante tantos años... *yo* creo que surgen del personaje, más que de una broma. Walter Kerr en una oportunidad vino en mi ayuda diciendo que "ser o no ser" es una línea efectista. Cuando se trata de un momento dramático, nadie lo llama una línea efectista. Si arranca una carcajada, de repente es una línea efectista. Creo que una de las quejas de los críticos es que la gente de mis obras es más graciosa de lo que serían en la vida real, ¿pero alguna vez usted ha visto *Medea*? En ella los personajes son mucho más dramáticos de lo que serían en la vida real.

–Usted también ha dicho que cuando empezó a escribir para el teatro decidió que intentaría escribir comedias del mismo modo que los autores trágicos escriben sus obras..., a partir de los personajes, de manera interior, psicológicamente...

–Sí. Lo que intento hacer es lograr que los diálogos surjan puramente del personaje, de modo que un personaje nunca podría decir las líneas que pertenecen a otro. Si resulta gracioso, es porque estoy contando una historia acerca de personajes en los que encuentro una rica vena de humor. Cuando empecé a escribir piezas teatrales, personas como Lillian Hellman me advirtieron: "No mezcles comedia y tragedia". Pero mi teoría era que, si ambas estaban mezcladas en la vida, ¿por qué no se puede hacerlo en una obra teatral? La primera persona a quien le mostré *Come Blow Your Horn* fue Herman Shumlin, el director de *The Little Foxes*, de Hellman. Me dijo: "Me gusta la obra, me gusta la gente, pero no me gusta el hermano mayor". Yo dije: "¿Qué tiene de malo?" El me dijo: "Bien, es una comedia. Todos tienen que gustarnos". Yo dije: "En la *vida*, ¿todos tienen que gustarnos?" En la escena más dolorosa de *Perdidos en Yonkers*, Bella, que es semirretardada, trata de decirle a la familia que el muchacho con el que quiere casarse también es retardado. Es una situación conmovedora, y sin embargo la información que surge lentamente –y a la manera en que la familia la subestima– se carga de hilaridad, porque está mezclada con el dolor de otro. He descubierto que lo más conmovedor suele ser lo más gracioso.

–¿Cuándo se dio cuenta por primera vez de que era gracioso?

–Empezó muy temprano en mi vida –a los ocho, nueve, diez años– y empecé a ser gracioso con los otros niños. Uno elige a un niño de la manzana o de la escuela que entiende lo que uno dice. El es el único que se ríe. Los otros niños se ríen cuando alguien les cuenta una broma: "había dos tipos en un camión..." Nunca he hecho algo así en mi vida. No me gusta contar bromas. No me gusta escuchar que alguien me dice: "Cuenta esa cosa graciosa que dijiste el otro día". Es repetirse. Eso no me divierte. Una vez que algo se ha dicho, para mí está terminado. Lo mismo me ocurre una vez que algo ha sido escrito..., ya no tengo más interés en eso. Ya he expulsado lo que fuera que necesitara exorcizar, ya sea humorístico o doloroso. En general, doloroso. Tal vez el humor sirva para encubrir el dolor, o tal vez sea una manera de compartir la experiencia con alguien.

–¿El psicoanálisis ha ejercido influencia en su obra?

–Sí. En general, he ido a análisis cuando mi vida era un caos. Pero después de un tiempo descubrí que iba cuando mi vida no era un caos. Iba para proporcionarme una educación universitaria en conducta humana. No sólo estaba hablando de mí mismo, sino que estaba tratando de entender a mi esposa, mi hermano, mis hijos, mi familia, a todos..., incluyendo al analista. No puedo dejar todo lo que hay en las obras librado al puro azar. Quiero que revelen lo que hace vivir a la gente. Tiendo a analizar casi todo. No creo que eso se iniciara porque fui a análisis. Soy naturalmente así de curioso. El buen mecánico sabe cómo desarmar un auto; a mí me gusta desarmar la mente humana y ver cómo funciona. La conducta es sin duda la cosa más interesante sobre la que puedo escribir. Uno pone esa conducta en conflicto, y ya está embarcado en el asunto.

–En *Descalzos en el parque*, Corie dice: "¿Sabes lo que eres? Eres un observador. En el mundo hay observadores, y hay hacedores, y los observadores se quedan sentados viendo lo que hacen los hacedores".

–En mis tres matrimonios he sido acusado de esta división: "No estás escuchándome. No me estás mirando". Cuando usted me preguntó dónde escribía, le respondí que en cualquier parte. Simplemente, me quedo mirando el espacio. Eso me ha ocurrido mientras hablaba con mi esposa. Podría estar mirándola sin pensar en lo que ella me decía. Es grosero. Es egoísta, supongo. Pero es lo que ocurre; otros pensamientos ocupan el lugar. Uno de los peores y más aterradores ejemplos de eso fue la primera vez que estuve en televisión. Fui al show de Johnny Carson. Estaba de pie detrás del telón escuchando cómo enumeraban mis créditos. Después dijeron: "Y aquí está él, el prolífico dramaturgo Neil Simon". Aparecí, y me quedé congelado. Pensé: "Dios mío, estoy aquí, tengo que decir algo, tengo que ser humorístico, eso es lo que esperan de mí". Me senté frente a Johnny Carson, y él me formuló la primera pregunta, que era bastante extensa. Después de las primeras dos palabras, no escuché *nada*. Sólo veía el movimiento de sus labios. Me dije: "Durante todo este tiempo, no tengo que hacer nada. En otras palabras, mientras sus labios se muevan, estaré bien". Así, mi mente se dedicó a vagar. Yo miraba a mi alrededor, diciéndome: "Bien, hay cuarenta millones de personas mirándome, me pregunto si mi hermano está viendo esto... ¿qué pensará?" Cuando los labios de Johnny dejaron de moverse, me llegó el turno. Pero no tenía respuesta porque no había oído la pregunta. Entonces, dije algo así como: "Eso me recuerda algo, Johnny", y seguí hablando de algo completamente irrelevante que afortunadamente era gracioso, y simplemente la conversación siguió avanzando. También me ocurre cuando estoy hablando con estudiantes en alguna universidad. Estoy hablando. Paseo mi mirada por el recinto, y veo un rostro que no refleja interés y me voy, estoy perdido. Deseo estar allí, sentado entre los invisibles, pero estoy aquí y debo hablar. La exigencia de decir algo acertado todo el tiempo es muy difícil. En cierto sentido, aquí en mi oficina soy invisible porque puedo detenerme. Cuando estoy escribiendo, no existe presión para que se me ocurra la línea siguiente. Siempre necesito la salida de escape, ese lugar para marcharme dentro de mí mismo. He tratado de reconciliarme con eso. Siendo que, mientras no moleste a otros, soy feliz en ese lugar. Cuando realmente molesta a otra persona, estoy en problemas.

–Casi todas sus obras sombrías transcurren en su infancia. ¿Eso significa que su infancia fue oscura o que su visión de su infancia y tal vez del mundo se ha vuelto más sombría a medida que usted maduraba?

–Mi visión de mi infancia siempre fue oscura, pero mi visión del mundo se ha vuelto considerablemente más sombría. La oscuridad de mis obras refleja el modo en que el mundo es *ahora*. Es raro, pero la oscuridad de las obras me parece más bella. Creo que cualquier cosa que es verdadera es bella. La vida sin las épocas oscuras no es real. Ya no quiero escribir de manera irreal.

–¿Cuál cree que es su punto fuerte como escritor? Y, en su opinión, ¿cuál es su punto débil?

–Creo que mi mayor debilidad es no poder escribir fuera de mi experiencia. No soy como Paddy Chayefsky, que puede irse a algún lado y hacer una investigación de seis meses, y después escribir algo extremadamente creíble. *Me gustaría* escribir sobre Miguel Angel, pero no *conozco* a Miguel Angel. No sé cómo fue su vida. Me gustaría poder expandirme, pero no creo que eso ocurra. Tal vez juegue con esa posibilidad de tanto en tanto. Esas son las obras que terminan en el cajón.

–Si alguna vez hace una liquidación del contenido de ese cajón, llámeme. ¿Cuál diría que es su punto fuerte?

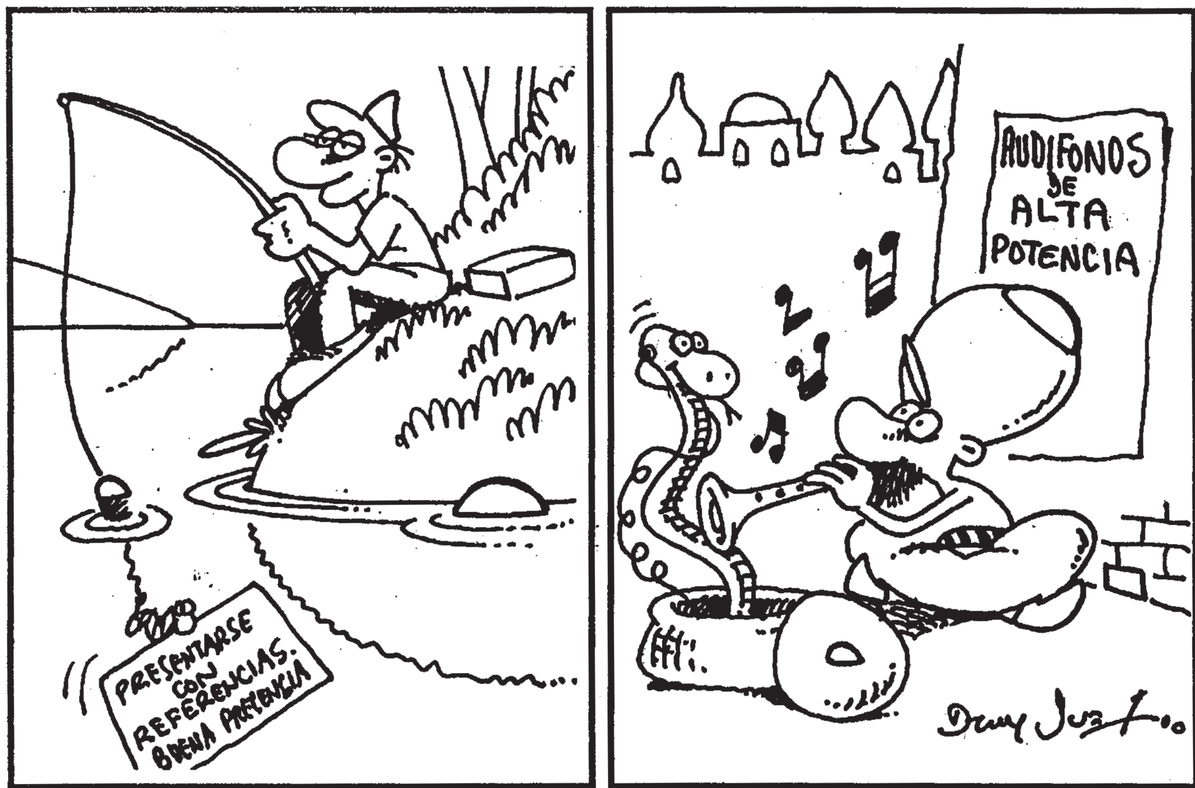
–Creo que es la construcción. Tal vez lo que escribo es anticuado ahora, la "obra bien construida"..., una obra que le dice a usted cuál es el problema, después le muestra cómo afecta a todo el mundo, después lo resuelve. La resolución no implica un final feliz..., algo de lo que he sido acusado. No creo que yo escriba finales felices. A veces tengo finales esperanzados, a veces optimistas. Trato de no terminar nunca una obra con dos personas abrazadas..., a menos que sea un musical. Cuando escribía obras de tres actos, un productor me dijo que el telón siempre debía caer al principio del cuarto acto. En realidad, una obra nunca debería terminar. El público debe irse diciendo: "¿Qué les ocurrirá a ellos ahora?" A medida que las obras aumentaban, alguna gente pedía finales más sombríos. Algunos críticos hasta dijeron que el final de *Perdidos en Yonkers* no era suficientemente sombrío. Pero no puedo escribir una obra tan oscura y sombría y maravillosa como *Un tranvía llamado deseo*. Caigo en alguna zona gris. Hay tanta comedia en los dramas, o tanto drama en las comedias. ▮

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

OBJETOS COMUNES

En el cuadro 2 se encuentran escondidos 5 objetos iguales a los del cuadro número 1. ¿Puede encontrarlos?



NUMERO OCULTO

Cada número del diagrama da pistas con las que usted podrá deducir otro número compuesto por cuatro cifras distintas (elegidas del 0 al 9), que no empieza con cero. En la columna B (de Bien) indicamos cuántos dígitos hay allí en común con el número buscado y en la misma posición. En la columna R (de Regular) se indica la cantidad de dígitos en común pero en posición incorrecta.

A

				B	R
				4	0
6	3	8	4	0	2
4	9	2	0	1	1
7	2	3	6	0	2
9	6	3	4	2	0

B

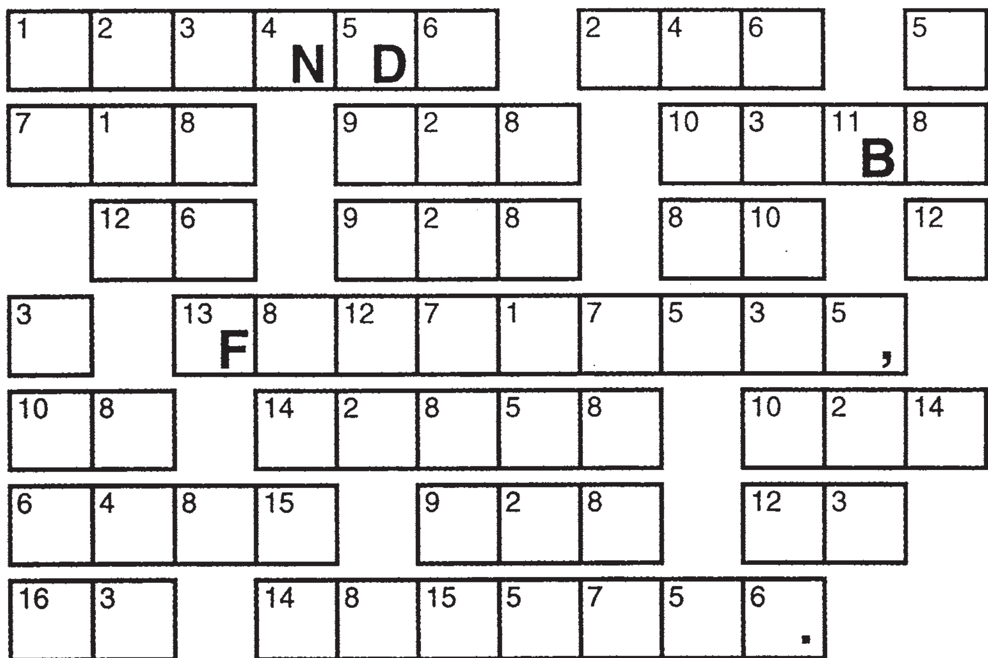
				B	R
				4	0
3	7	6	9	0	1
6	7	2	0	1	1
9	6	3	8	2	0
5	6	1	9	1	1

C

				B	R
				4	0
1	7	3	4	1	2
3	5	0	9	0	1
5	8	4	1	1	0
6	2	7	4	0	2

CRIPTOFRASE

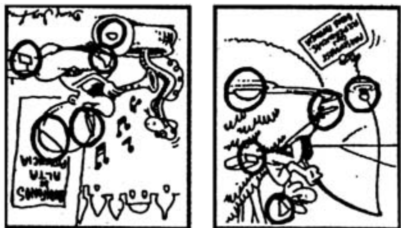
En el esquema se esconde una frase. A igual número corresponde igual letra.



1	2	3	4 N	5 D	6		2	4	6		5
7	1	8		9	2	8		10	3	11 B	8
	12	6		9	2	8		8	10		12
3		13 F	8	12	7	1	7	5	3	5 ,	
10	8		14	2	8	5	8		10	2	14
6	4	8	15		9	2	8		12	3	
16	3		14	8	15	5	7	5	6 .		

SOLUCIONES

OBJETOS COMUNES

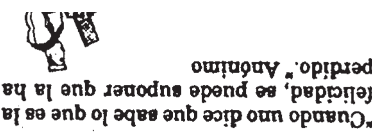


NUMERO OCULTO



A. 9628
B. 1628
C. 7631

CRIPTOFRASE



"Cuando uno dice que sabe lo que es la felicidad, se puede suponer que la ha perdido." Anónimo